

moderato

Интермюз



Herman **GALYNIN**



Piano Music Volume One

including

Sonata Triad

Suite

Four Preludes

Spanish Fantasy

At the Zoo

Olga Solovieva, piano

FIRST RECORDINGS

THE PIANO MUSIC OF HERMAN GALYNIN, VOLUME 1

by Louis Blois

The Russian composer Herman Hermanovich Galynin (1922–66) met with his share of formidable adversaries – a crippling illness, the hostile political climate of the Stalin regime, and time itself. In meteoric fashion he produced one youthful masterpiece after another. Yet just as quickly his star declined. The ailment that ultimately led to his death at the age of 44 also robbed him of a decade of creativity. His musical gifts were held in the highest esteem by the likes of Dmitri Shostakovich and Nikolai Myaskovsky, his teachers at the Moscow Conservatory. His reputation rests on a mere handful of works, still enough of them to name him as one of the outstanding talents of his generation.

Galynin enjoyed wide recognition in his lifetime. His compositions were performed by the most prominent musicians of the day – the conductors Yevgeny Svetlanov, Nikolai Anosov, Alexander Gauk, Samuel Samosud and Gennady Rozhdestvensky; the pianists Dmitri Blagoy, Anatoly Vedernikov, and Dmitri Bashkirov; and the Borodin Quartet, to name a few. Svetlanov described Galynin as

one of the most brilliant talents in Russian Soviet music. [...] I well remember with what interest any new work of Galynin was expected at the Moscow Conservatory. We all, his friends, unconditionally considered him as the first one among us.¹

He was also admired by the composers of his own generation, including Boris Tchaikovsky, who often used Galynin's works as instructive examples for his own students. Today the composer's son, Dmitri Galynin (born in 1950), a pianist and a professor at the Moscow Conservatory, is one of the many musicians spearheading the

¹ 'Inspired Artist', in A. Ya. Ortenberg (ed.), *Herman Galynin*, Sovetsky Kompozitor, Moscow, 1979, p. 252.

revival and re-evaluation of his father's music.

Almost all of Galynin's celebrated works date from his student years at the Conservatory. Best known among these works is First Piano Concerto (1946): its astonishing freshness and sparkling wit earned it a special place in the Soviet repertoire. After hearing the first broadcast performance (on 7 March 1955, with Anatoly Vedernikov and the conductor Samuel Samosud), Shostakovich wrote to Galynin's wife, the musicologist Natalia Shumskaya:

Herman's Concerto created a strong impression on me. This Concerto is once again evidence of his huge talent. [...] I am glad and I am proud that Herman treated me kindly, since I had the happiness to know him and observe the blossoming of his tremendous talent [...].²

A recording of the Concerto with Yevgeny Svetlanov and Dmitri Bashkirov, originally released on the Melodiya label in 1963, circulated in the West on an Orion LP in the early 1970s. At least four other recordings, the latest very recent, feature such notable conductor/pianist collaborations as Samosud/Vedernikov (1956), Maxim Shostakovich/Dmitri Galynin, (1972), Fedoseyev/Malinin (1984), and Turovsky/Salov (2007). Galynin's highly acclaimed *Suite for Strings* (1949) in its only recording, by Nikolai Anosov (Melodiya, 1957), also circulated in the West on an Artia LP. Other works of distinction flowed from Galynin's pen during those student years: the First String Quartet (1947), the Piano Trio (1948), the *Suite for Piano* (1945), and a host of other solo piano pieces. Sadly, a number of manuscripts from this fertile period were lost, among them the *Variations for Piano* (1943) and the opera *Farizet* (1949), although the mere evidence of the latter's existence reflects the diversity of Galynin's creative interests.

Galynin was born on 30 March 1922 in the industrial city of Tula, around 100 miles south of Moscow. The loss of both parents at an early age left him wandering for most of his youth, a situation that no doubt fostered the spirit of independence that characterised

² Letter dated 8 March 1955, reprinted in 'Powerful Talent – Letter from Dmitri Shostakovich to Natalia Shumskaya', in *ibid.*, p. 210.

his social and composing life as an adult. At fourteen he entered an orphanage in Tula where his musical talents emerged. A year later he entered the preparatory division of the Musical College attached to the Moscow Conservatory where his teachers included the theoreticians Igor Sposobin and Heinrich Litinsky. His enrolment into the Conservatory itself in 1941 was interrupted by the Nazi invasion of the USSR. After serving three years as a volunteer he resumed his studies in 1944, first with Nikolai Myaskovsky, and a year later, when Myaskovsky fell ill, with Shostakovich.

Galynin may be considered one of the casualties of Stalin's post-war cultural purges. In 1948 Shostakovich, along with other Soviet composers, was officially rebuked for harbouring 'formalistic' tendencies and was dismissed from his teaching post at the Conservatory. His former students, Galynin among them, were stigmatised in the eyes of the officials. Each was reassigned to a different teacher and asked to compose works to demonstrate their 're-education' after having been 'contaminated' by Shostakovich. The ordeal caused their graduations to be postponed for up to two years. At least one observer, the musicologist Marina Sabinina, reported on how deeply agitated Galynin, who revered Shostakovich, had become over these events.³ In the year of his graduation, 1950, he presented two works, an oratorio, *Death and the Maiden*, and the orchestral *Epic Poem*. Though the musical language of these pieces is somewhat guarded, each reflects Galynin's unique gifts. For the *Epic Poem*, which draws upon the politically safe resource of Russian folk-music, Galynin received a Stalin Prize in 1951 – and one can only speculate on the mixed emotions that must have provoked. Galynin's illness soon reared up with a vengeance. Except for a small overture of 1951 and a Second String Quartet of 1956, he composed nothing else of note for more than a decade. But there was a brief second flowering but a few years before his death. During that later period, he composed a Second Piano Concerto (1965), the *Aria* and *Scherzo* for Violin and Strings, and revised a quantity of works from his student days. His death, of a heart attack,⁴ on 18 July 1966, was

³ As recounted in Elizabeth Wilson's *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber & Faber, London, 2nd edn., 2006, p. 256.

⁴ It used to be assumed, on the basis of unattested assertion, that Galynin suffered from mental illness. The

both sudden and unexpected, and took place in Staraya Ruza, in the Composers' Creative House – the so-called 'Dom tvorchestva' – where he often lived during his last years.

Galynin's student works trace a rapid course of development and a clearly defined stylistic orientation. He chose his compositional role models purposefully. In the Piano Trio one can readily recognise echoes of Shostakovich's influential chamber works of the same decade, the Piano Quintet (1940) and Piano Trio in E minor (1944). The rhapsodic *Suite for Strings*, by contrast, is tinged with Myaskovsky's wistful melodicism. But what shines far more intensely in these works is Galynin's own richly inventive imagination. The two string quartets again show the emergence of a very personal musical language. In the solo piano music it was only natural for the young composer to be drawn to the two giants of Russian piano music, Scriabin and Prokofiev. Scriabin's music enriched Galynin's harmonic vocabulary and poetic sensibilities, but it was Prokofiev's broadly virtuosic approach to the piano, with its propulsive rhythms and variegated contours that had the more marked impact. As a student Galynin was known for his appetite for new music as well as for his fluency at the keyboard. From his Conservatory days forward he was considered an authority on the composers of his time. Shostakovich admiringly spoke of his 'Rachmaninov-like grasp'⁵ of the instrument, commenting that 'He amazed me by his bright composing talent and magnificent piano playing. This is a staggering fact because Galynin was never formally trained as a pianist'.⁶ His sense of humour, as musically expressed, also reflects Shostakovich's wrong-note devilry.

Once again, Galynin absorbed these influences not only as instructive models but as a means of nurturing his own musical voice. In contrast to the acerbic wit and aggressive

absence of reliable psychiatric records and the notorious unreliability of the Soviet mental-health system in general make such assumptions far from secure. It remains to be seen whether the surviving records will allow an accurate record of Galynin's health to be established.

⁵ Quoted by Boris Tchaikovsky, 'Herman Galynin', in Karen Korganov (ed.), *Boris Tchaikovsky: Personality and Creativity*, Kompozitor Publishing House, Moscow, 2001, p. 186.

⁶ Shostakovich, 'The Pupil of the Conservatory', *Soviet Art*, 1 January 1948, republished in Ortenberg (ed.), *op. cit.*, p. 208.



Galynin with Nikolai Myaskovsky, his composition teacher in the mid-1940s

confrontations that one finds in the music of Shostakovich and Prokofiev, Galynin places more emphasis on elegance of expression, at times with a finesse that brings to mind French music. One readily identifies the distinct traits of his melodic constructions, such as, among others, his idiosyncratic repetition of short rhythmic figures and his preoccupation with intervallic alterations and altered scale patterns. His music is firmly rooted in tonality; strong rhythms abound. Whether he would have proved himself equally at home in large form we will never know. What remains most compelling about Galynin's music is the highly personal quality of his lyricism and his ability to expand his material in fresh and fertile directions. All this is in evidence in his music for solo piano, of which this recording offers the first comprehensive survey. Drawing from both early and late periods, the compositions presented account for about half his total work for the instrument.

Sonata Triad

A perfectionist and a fast worker, Galynin could polish off a composition in a few days. Between 1939 and 1941 he wrote no fewer than six piano sonatas. Nearly a quarter of a century later he revised and assembled the three shortest of these into the *Sonata Triad* (1963). (The remaining three sonatas were published posthumously.) The concentrated nature of the *Sonata Triad* reflects this process of distillation. The motor-like rhythms and abrupt transitions within may take their cues from Prokofiev, whose Sixth Piano Sonata (1940) can at times be heard lurking in the background. Yet its exuberant energy and rich store of ideas are uniquely Galyninesque.

Each of the three brief movements of the *Sonata Triad* is marked *Allegro*, bears the title *Sonata*, and, in one way or another, presents a telescoped version of the classical sonata-allegro form. The first movement bursts forth with a rapid succession of themes. The first seven notes, quavers (eighth notes) built around a broken B minor chord, form the central idea of the movement. A number of ancillary ideas eventually dissolve into a series of breathless interlocking two-note gestures. A heroic ascending figure leads to the second subject, a gentle yearning theme that alternates between A major and A minor. The initial seven-note theme reasserts itself in augmentation and leads to a crowning procession of crotchets (quarter notes) that brings the exposition to an auspicious conclusion. But just as quickly the opening bars of the movement reappear *a tempo*, and the development section commences. A tightly knit drama follows in which all of the previously heard ideas are interwoven in fresh combinations. In one passage the yearning theme and the seven-note theme become part of the same contrapuntal texture.

The second movement sets into opposition two themes of highly contrasting character: one, a fidgety idea that runs berserk over a pulsing accompaniment; the other, a songful tune that provides calm sanctuary. To this incongruous mix Galynin adds a twist of Shostakovian irony with an oom-pah figure that takes on a bizarre life of its own. A short development section ensues as the two ideas converse with each other from opposite ends of the keyboard. Heightening the drama, the singing tune steps forward in heavy-handed



Galynin, with fellow students, standing beside his next composition teacher, Dmitry Shostakovich

guise, this time with ungainly reinforcement from the oom-pah figure. The fidgety tune launches the recapitulation in rousing parallel octaves in the upper register.

The final sonata begins with a simple theme in B major marked by accented arpeggios. A number of subsidiary ideas, also with strong rhythmic characteristics, follow. A more delicate second subject appears that again shows Galynin's fondness for major/minor ambiguities. After the short development section, the return of the accented arpeggio figures marks the beginning of the recapitulation and the movement is brought to a quiet conclusion.

The composer Karen Khachaturian later wrote:

I very well remember the students' concert where Herman played his piano sonata, later included into the *Sonata Triad*. The impression was such that even now I sense my delight, and astonishment – and contact with true art always brings pleasure [...].⁷

Suite for Piano

From the emphasis on formal argument found in the *Sonata Triad*, Galynin, in his *Suite for Piano* of 1945 turns to a more poetic manner of expression with firmer technical assurance. As in the remaining works on this disc, he shows his remarkable gifts as a miniaturist, here with ever-increasing refinement. The work exhibits its own unifying architecture in that embedded in the opening Toccata one may find the patterns from which the thematic material of the subsequent movement is derived. The monolithic crescendo of the Toccata and the fiery cross-rhythms of the Finale boast breathtaking speed and virtuosity. But the glories of this Suite lie in the two Scriabin-esque slow movements. The Aria is based on the sequential repetition of a short melodic phrase that exploits the full spectrum of the piano registers. It takes its paces toward a monumental climax through a beautifully handled accumulation of texture. In the Intermezzo the subtly shifting rhythms of the main theme, set against smoky harmonies and a hypnotically repetitive bass line, lead the music to haunting depths. Given its splashy pyrotechnics and its substantial range of expression, it is surprising that Galynin's *Suite for Piano* is not heard more often.

Four Preludes

All five of Galynin's earliest known compositions, completed by the time he was seventeen, follow each other on this recording and show the young composer testing a variety of styles as his own compositional voice begins to emerge. In each of the *Four Preludes* Galynin seems to be paying homage to either Chopin or Prokofiev, though with a decidedly French accent. The first two preludes impress with their subdued tones and

⁷ 'The Sketches to the Portrait', in Ortenberg (ed.), *op. cit.*, p. 249.

graceful gestures. The delightful *Scherzando*, with its teasing wrong notes and whimsical repetitions, is perhaps the earliest work for which one might coin the term Galyninesque. The final prelude, *Lento*, gives it over to Prokofiev, with its lilting cantilena accompanied by chords in parallel motion as it builds to a stirring virtuosic plateau.

Waltz, Dance, Scherzo

Each of the remaining four pieces from Galynin's juvenilia was conceived as an independent work. The Waltz in A flat major shows Galynin again indulging himself in the acrobatic delicacy of the French muse. *Dance* features the kind of graceful humour one might find in Kabalevsky's piano music, here with a lively tune whose wrong-note displacements gleefully tilt the harmony from B flat to A. Lying at the centre is a frolicking idea in F sharp minor. In the Scherzo a breathless two-note figure clamours along, gets tackled midway by a few clashing metric shifts, then regains its momentum to arrive safely home, again in F sharp minor.

Spanish Fantasy

The *Spanish Fantasy* finds the young Galynin continuing the century-old Russian preoccupation with the music of the Iberian peninsula. The work can be heard as a precursor to Rodion Shchedrin's well-known encore piece, *Imitating Albeniz*, written more than a decade later. A sultry dance with exotic rhythms and scale patterns shows Galynin taking a self-effacing excursion into the idiom of Albéniz, Granados and Turina. Supple shifts in meter between 3/4 and 4/4 add additional flavour, as does the lusty descent by half-steps of the harmony and melody. These sections frame an equally tropical quick dance in 6/8 time.

Three Pieces from *The Tamer Tamed*

During his three years of wartime service, Galynin took a prominent roll in organising theatrical and musical activities for the Soviet soldiers. In this capacity he composed

incidental music for a production of *The Tamer Tamed*, John Fletcher's 1611 sequel to Shakespeare's *Taming of the Shrew*. The production was staged in 1944 by the First Front Theatre of the Russian Theatre Society by Andrey Goncharov, who was later to become a well-known Russian theatrical producer. The three surviving pieces of the score show boundless wit and cunning melodic invention, complete with whimsical Galyninesque turns of phrase. After a gracefully balletic Gavotte, the Intermedio runs amok with delightful slapstick abandon, followed by a March that takes impish delight in its own unexpected modulations.

At the Zoo

In 1948, jointly with the composer Mikhail Ziv, Galynin composed a handful of piano miniatures as a New Year's gift to his wife's younger sister. Supplementing Ziv's single contribution, Galynin initially wrote four pieces with the titles 'Siskin' (based on a popular Russian melody 'Chizhyk-pyzhyk'⁸), 'Little Hare', 'Bear', and 'Waltz'. While preparing the pieces for their 1965 publication, Galynin changed the title of the 'Waltz' to 'Swans', and composed one additional piece, 'Elephant', completing the musical menagerie. The manuscript was recently given by the composer's son to the museum of the Tula Art School that bears his father's name. These colourfully descriptive miniatures were intended for performance by children and can be enjoyed for their effortless charms.

Louis Blois is a writer, lecturer, and collector, with a specialisation in Russian and Soviet music. His articles have been published in Tempo, Kastelmusick, Sovetskaya kultura, The Journal of the British Music Society and American Record Guide, where he was a member of the reviewing staff for a number of years. He is a regular contributor to the DSCH Journal and the author of many CD booklet notes. He teaches at the College of Staten Island (City University of New York).

⁸ Rimsky-Korsakov used this tune as a symbol of stupidity in his opera *The Golden Cockerel*.

Olga Solovieva – described as ‘excellent’ by Murray McLachlan in the magazine *Piano* and ‘outstanding’ by the critic of the *Nieuwe Vlaamse Muziek Revue* – was born in Moscow. She graduated from the Gnessin Academy of Music in 1998 (piano) and took a post-graduate course (chamber ensemble) in the same institution as an assistant to Professor Leonid Blok in 1998–2000. In 1999 she was a prize-winner of the Open National Taneyev Chamber Music Competition, and in 2000 she was a finalist at the XX International Chamber Music Competition in Trapani, Italy. At the XII International Tchaikovsky Competition (Moscow, 2002) she won a special prize and was awarded the special diploma ‘Best Accompanist’ (accompanying the cello). Since 2004 she has been a professor at the Gnessin Musical College.

As a soloist and member of a number of chamber ensembles Olga Solovieva has performed in several international musical festivals in Russia, as well in many concerts of classical and contemporary music in Moscow (in the Small and the Rachmaninov Halls of the Conservatory and the Tretyakov Gallery, among others), in Voronezh, Tver and in other Russian cities. In 1998 she played the solo part in the first performance of Pyotr Klimov’s Concertino for Piano and Chamber Orchestra in the Rachmaninov Hall of the Moscow Conservatory with Academic Chamber Orchestra ‘Musica Viva’ conducted by Alexander Rudin. In 2006 and 2007 she performed in De Rode Pomp Hall (Ghent) as part of the fourteenth and fifteenth International Russian Chamber Music Festivals (vocal, chamber and piano music).

Her wide repertoire includes solo and ensemble works by both western composers (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Grieg, Chopin, Franck, Chausson, Bartók, Villa-Lobos and others) and Russian composers (among them Mussorgsky, Tchaikovsky, Taneyev, Rubinstein, Lyadov, Rachmaninov, Shostakovich, Prokofiev, Myaskovsky, Shebalin, Galynin, Boris Tchaikovsky, Babajanian and Golovin). Among her recordings are two CDs of the music of Boris Tchaikovsky: the Piano Concerto (released in 2006 by Naxos) and first recordings of piano sonatas and other pieces (Albany Records, 2005). For Toccata Classics Olga Solovieva has also recorded Boris Tchaikovsky’s vocal works with soprano and the *Two Pieces for Balalaika and Piano* (rocc 0046).

DIE KLAVIERMUSIK VON HERMAN GALYNIN, BAND 1

von Louis Blois

Der russische Komponist Herman Hermanovitsch Galynin (1922–66) musste mehr als andere leiden. In meteorischer Art schuf er ein jugendliches Meisterwerk nach dem anderen. Doch ebenso schnell wie sein Stern aufging, verblasste er durch schwere Krankheit; im Alter von 44 Jahren erlag er einem Herzinfarkt,¹ und mit ihm endete eine glänzende kompositorische Karriere, die gerade erst erblüht war. Sein Ruf ruht auf einer bloßen Hand voll Werken, die ihn als eines der hervorragenden Talente seiner Generation ausweisen.

Galynin genoss zu Lebzeiten breite Anerkennung. Seine Gaben wurden von Dmitri Schostakovitsch und Nikolai Miaskovsky, seinen Lehrern am Moskauer Konservatorium in höchster Wertschätzung gehalten. Seine Kompositionen wurden von den berühmtesten Musikern seiner Zeit interpretiert – unter ihnen den Dirigenten Yevgeny Svetlanov, Nikolai Anosov, Alexander Gauk, Samuel Samosud und Gennady Rozhdestvensky, den Pianisten Dmitri Blagoy, Anatoly Vedernikov und Dmitri Bashkirov sowie dem Borodin-Quartett, um nur einige zu nennen. Svetlanov beschrieb Galynin als

eines der brillantesten Talente sowjetrussischer Musik. [...] Ich werde nie vergessen, mit welchem Interesse jede neue Komposition Galynins am Moskauer Konservatorium erwartet wurde. Wir, alle seine Freunde betrachteten ihn uneingeschränkt als uns überlegen.²

¹ Auf der Basis unbestätigter Vermutungen wurde angenommen, dass Galynin an einer Nervenkrankheit litt. Das Fehlen zuverlässiger psychiatrischer Unterlagen und die notorische Unzuverlässigkeit des sowjetischen Gesundheitssystems im Allgemeinen machen sichere Aussagen hierzu unmöglich. Möglicherweise werden neu auftauchende Dokumente die Situation erhellen.

² „Inspirierter Künstler“, in A. Ya. Ortenberg (Hrsg.), *Herman Galynin, Sovetsky Kompozitor*, Moskau, 1979, S. 252.

Auch wurde er von anderen Komponisten seiner Generation bewundert, darunter von Boris Tschaikovsky, der später oft Galynins Werke als lehrreiche Beispiele für seine eigenen Studenten verwendete. Heute gehört der Sohn des Komponisten, der (1950 geborene) Pianist und Professor am Moskauer Konservatorium Dmitri Galynin zu den vielen Musikern, die die Wiederbelebung und Neubewertung der Musik seines Vaters anführen.

Fast alle gefeierten Kompositionen Galynins datieren aus seinen Studentenjahren am Konservatorium. Wenn sein Name überhaupt bekannt ist, so für sein erstes Klavierkonzert (1946): seine erstaunliche Frische und sein sprudelnder Witz brachten ihm eine besondere Position im sowjetischen Repertoire ein. Schostakovitsch hatte eine hohe Meinung von diesem Konzert; nachdem er die erste Rundfunkübertragung gehört hatte (am 7. März 1955 mit Anatoly Vedernikov und dem Dirigenten Samuel Samosud), schrieb er an Galynins Ehefrau, die Musikkwissenschaftlerin Natalia Schumskaya:

Hermans Konzert hat starken Eindruck auf mich gemacht. Dieses Konzert ist ein weiterer Beweis seines außerordentlichen Talents. [...] Ich bin froh und stolz, dass mich Herman freundlich behandelt hat, denn ich hatte die große Freude, ihn kennen und die Entwicklung dieses unglaublichen Talents beobachten zu dürfen [...].³

Eine Einspielung des Konzerts mit Yevgeny Svetlanov und Dmitri Bashkirov, ursprünglich 1963 bei Melodiya erschienen, zirkulierte im Westen auf einer Orion-LP in den frühen 1970ern. Mindestens vier weitere Aufnahmen, die jüngste erst kürzlich entstanden, sind mit solch renommierten Interpreten wie Samosud/Vedernikov (1956), Maxim Schostakovitsch/Dmitri Galynin, der Sohn des Komponisten (1972), Fedoseyev/Malinin (1984) und Turovsky/Salov (2007) besetzt. Die hoch geschätzte *Suite für Streicher* (1949) zirkulierte in ihrer einzigen Einspielung durch Nikolai Anosov (Melodiya, 1957) im Westen auf einer Artia-LP. Weitere Werke von vergleichbarer Qualität aus

³ Brief vom 8. März 1955, zitiert nach „Kraftvolles Talent – Brief von Dmitri Schostakovitsch an Natalia Schumskaya“, ebda., S. 210.

jenen Studentenjahren sind das erste Streichquartett (1947), das Klaviertrio (1948), die Klaviersuite (1945) und eine große Anzahl weiterer Klavierstücke. Einige Manuskripte aus dieser fruchtbaren Periode gingen leider verloren, darunter die *Variationen für Klavier* (1943) und die Oper *Farizet* (1949), doch schon die bloße Kenntnis ihrer Existenz spiegelt die Vielfalt von Galynins kreativen Interessen wider.

Galynin wurde am 30. März 1922 in der Industriestadt Tula rund 100 Meilen südlich von Moskau geboren. Der Verlust beider Eltern in jungen Jahren bewirkte frühe Heimatlosigkeit, was sicher seinen Unabhängigkeitsdrang beförderte, der sein gesellschaftliches und kompositorisches Leben als Erwachsener charakterisierte. Mit vierzehn kam er in das Waisenhaus von Tula, wo seine musikalischen Talente offenbar wurden. Ein Jahr später trat er in die vorbereitende Abteilung des Musikkollegs des Moskauer Konservatoriums ein, wo zu seinen Lehrern die Theoretiker Igor Sposobin und Heinrich Litinsky gehörten. Seine Anmeldung für das Konservatorium selbst wurde 1941 durch die nationalsozialistische Invasion der UdSSR verzögert. Nach drei Jahren freiwilligen Militärdienstes nahm er 1944 sein Studium wieder auf, zunächst bei Nikolai Miaskovsky und ein Jahr später (als Miaskovsky erkrankte) bei Schostakovitsch.

Galynin kann als eines der Opfer der stalinistischen kulturellen „Säuberungsaktionen“ nach 1945 betrachtet werden. 1948 wurde Schostakovitsch, zusammen mit anderen sowjetischen Komponisten, offiziell zurechtgewiesen, „formalistische“ Tendenzen zu hegen und seines Lehrpostens am Konservatorium enthoben. Seine früheren Studenten, darunter Galynin, waren in den Augen der Beamten stigmatisiert. Jeder wurde einem anderen Lehrer zugeteilt und zur Komposition von Werken aufgefordert, die ihre „Umerziehung“ demonstrierten, nachdem sie von Schostakovitsch „kontaminiert“ worden waren. Hierzu wurde ihre Graduierung um bis zu zwei Jahre verschoben. Wenigstens eine Beobachterin, die Musikwissenschaftlerin Marina Sabinina berichtet, wie sehr diese Aktionen Galynin, das Schostakovitsch verehrte, erregt hatten.⁴ 1950, in dem Jahr seiner Graduierung legte er zwei Werke vor, das Oratorium *Der Tod und das Mädchen*

⁴ Vgl. Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, 2. Aufl. London, Faber & Faber 2006, S. 256.

und das instrumentale *Epische Gedicht*. Obwohl die musikalische Sprache dieser Stücke ein wenig zurückgenommen scheint, reflektieren beide Galynins einzigartige Gabe. Für das *Epische Gedicht*, das auf die politisch sichere Quelle russischer Volksmusik zurückgreift, erhielt Galynin 1951 einen Stalin-Preis – und man kann nur über die gemischten Gefühle spekulieren, die dies provoziert haben muss. Kurz darauf brach Galynins Krankheit aus. Außer einer kleinen Ouvertüre von 1951 und einem zweiten Streichquartett von 1956 lag seine Kreativität für mehr als ein Jahrzehnt gelähmten darnieder, um erst einige Jahre vor seinem Tod wiederbelebt zu werden. Während dieser kurzen zweiten Blüte komponierte er ein zweites Klavierkonzert (1965), *Aria* und *Scherzo* für Violine und Streicher und überarbeitete er eine Anzahl von Werken aus seiner Studentenzeit. Sein Tod am 18. Juli 1966 in Staraya Ruza (in dem so genannten Komponistenhaus – „Dom tvortschestva“ – wo er oft in seinen letzten Jahren lebte) ereilte ihn gänzlich unerwartet.

Galynins Studentenkompositionen durchlaufen eine rasche Entwicklung und einen klar definierten stilistischen Kurs. Galynin wählte seine kompositorischen Vorbilder entschlossen. Im Klaviertrio kann man leicht Echos von Schostakovitschs äußerst einflussreichen Kammermusikwerken aus demselben Jahrzehnt, dem Klavierquintett (1940) und dem Klaviertrio e-Moll (1944) erkennen. Die rhapsodische *Suite für Streicher* ist im Gegensatz dazu durch Miaskovskys wehmütige Melodiosität getönt. Doch was weitaus intensiver in diesen Werken aufscheint, ist Galynins eigene prächtig erfinderische Phantasie. Die zwei Streichquartette zeigen das Aufkommen einer sehr persönlichen musikalischen Sprache und eine Fähigkeit, abstrakte Formen zu handhaben. In der Klaviermusik war es nur natürlich, dass sich der junge Komponist zu den zwei Riesen russischer Klaviermusik, Skriabin und Prokofiev, hingezogen fühlte. Skriabins Musik bereicherte Galynins harmonisches Vokabular und poetische Empfindsamkeit, obwohl Prokofievs stark virtuoser Ansatz mit seinen antreibenden Rhythmen und vielfarbigen Konturen die nachhaltigere Wirkung hatte. Als Student war Galynin bekannt für seinen Appetit sowohl auf neue Musik als auch für seine Gewandtheit am Klavier; seit seiner Zeit am Konservatorium galt er als Autorität für Komponisten seiner Zeit.

Schostakovitsch sprach bewundernd von seinem „Rachmaninov ähnlichen Zugang“⁵ zu dem Instrument und ergänzte: „Er erstaunte mich durch sein brillantes kompositorisches Talent und ausgezeichnetes Klavierspiel. Dies ist eine atemberaubende Tatsache, weil Galynin nie formell zum Pianisten ausgebildet wurde“.⁶ Sein Sinn für Humor, wie er sich musikalisch niederschlägt, reflektiert Schostakovitschs kleine Teufeleien falscher Noten.

Nochmals absorbierte Galynin diese Einflüsse, nicht nur als instruktive Modelle, sondern auch um seine eigene musikalische Stimme zu nähren. Im Gegensatz zu dem bitteren Witz und den aggressiven Konfrontationen, die man in der Musik von Schostakovitsch und Prokofiev findet, legt Galynin mehr Wert auf Eleganz des Ausdrucks, gelegentlich mit einer Finesse, die an französischer Musik denken lässt. Bereitwillig identifiziert man die distinktiven Eigenschaften seiner melodischen Konstruktionen wie etwa die idiosynkratische Wiederholung kurzer rhythmischer Figuren und seine Beschäftigung mit intervallischen Alterierungen. Seine Musik ist fest in der Tonalität verwurzelt; starke Rhythmen sind von zentraler Bedeutung. Ob er sich als ein Meister der großen Form erwiesen hätte, werden wir wahrscheinlich nie wissen. Was an Galynins Musik am zwingendsten bleibt, ist die ausgesprochen persönliche Qualität seiner Lyrik und seine Fähigkeit, sein Material in frische und fruchtbare Richtungen auszudehnen. All dies lässt sich an seiner Musik für Soloklavier ersehen, von der diese CD den erste umfassenden Überblick bietet. Sowohl aus frühen als auch späten Perioden stammend, handelt es sich bei den ausgewählten Kompositionen etwa um die Hälfte seines Gesamtœuvres für das Instrument.

Sonaten-Triade

Ein Perfektionist und schneller Arbeiter, konnte Galynin eine Komposition in wenigen Tagen ausarbeiten. Zwischen 1939 und 1941 schrieb er nicht weniger als sechs

⁵ Zitiert von Boris Tschaikovsky, „Herman Galynin“, in Karen Korganov (Hrsg.), *Boris Tchaikovsky: Persönlichkeit und Kreativität*, Moskau, Kompozitor 2001, S. 186.

⁶ Dmitri Schostakovitsch, „Der Konservatoriumsschüler“, in: *Sowjetische Kunst*, 1. Januar 1948, Nachdruck in Ortenberg (Hrsg.), a.a.O., S. 208.

Klaviersonaten. Beinahe ein Vierteljahrhundert später überarbeitete er die drei kleinsten von diesen und fasste sie in der *Sonaten-Triade* (1963) zusammen.⁷ Die konzentrierte Natur der *Sonaten-Triade* reflektiert diesen Prozess der Destillation. Die motorischen Rhythmen und abrupten internen Übergänge mögen auf Prokofiev hinweisen, dessen sechste Klaviersonate (1940) gelegentlich im Hintergrund lauernd wahrgenommen werden kann. Doch seine überschwängliche Energie und sein Ideenreichtum erweisen den *Sonaten-Triade* als eine Komposition von unangreifbarer Integrität und Einmaligkeit.

Jeder der drei kurzen Sätze der *Sonaten-Triade* ist *Allegro* überschrieben und trägt den Titel *Sonate*; alle drei sind auf die eine oder andere Weise eine komprimierte Version der klassischen Sonatenallegroform. Der erste Satz bricht mit einer raschen Folge von Themen herein. Die ersten sieben Noten, Achtelnoten, die um einen gebrochenen h-Moll-Akkord herum aufgebaut sind, bilden die zentrale Idee des Satzes. Eine Anzahl von Nebenideen löst sich schließlich in eine Reihe atemlosen verschränkter Zweitongesten auf. Eine heroische aufsteigende Figur führt zum zweiten Thema, einer sanften sehnüchtigen Melodie, die zwischen Dur und Moll pendelt. Das anfängliche SiebenthontHEMA erscheint in Augmentation verstärkt wieder und führt zu einer krönenden Prozession von Viertelnoten, die die Exposition zu einem viel versprechenden Abschluss bringt. Doch ebenso schnell kehren die Eröffnungstakte des Satzes *a tempo* wieder und der Durchführungsabschnitt beginnt. Ein kompakt gestricktes Drama folgt, in welchem alle zuvor gehörten Ideen in frischen Kombinationen miteinander verwoben werden. In einer Passage werden die sehnüchtige Melodie und das SiebenthontHEMA Teil derselben kontrapunktischen Textur.

Der zweite Satz setzt zwei stark kontrastierende Themen in Opposition: das erste ist eine unruhige Idee, die über einer pulsierenden Begleitung wütend daherrannt, das andere eine liedhafte Melodie, die ruhige Zuflucht bietet. Dieser unpassenden Mischung fügt Galynin eine zusätzliche Drehung Schostakowitsch'scher Ironie mit einer um-pah-

⁷ Die übrigen drei Sonaten wurden posthum veröffentlicht.

Figur hinzu, die ein eigenes bizarres Leben annimmt. Ein kurzer Durchführungsabschnitt folgt, in dem sich die zwei Ideen von den entgegengesetzten Enden der Klaviatur aus miteinander unterhalten. Auf dem Höhepunkt des Dramas tritt die sangliche Melodie in schwergewichtiger Gestalt hervor, diesmal mit plumper Verstärkung durch die um-pah-Figur. Die unruhige Idee führt die Reprise in schwungvollen Oktavparallelen in das obere Register.

Der letzte Satz beginnt mit einem einfachen Thema aus akzentuierten Arpeggiien in H-Dur. Einige untergeordnete Ideen, ebenfalls mit stark rhythmischen Merkmalen, folgen. Ein zarteres zweites Thema zeigt abermals Galynins Vorliebe für Dur/Moll-Mehrdeutigkeiten. Ein kurzer Durchführungsabschnitt folgt. Die Rückkehr der akzentuierten Arpeggiofiguren markiert den Anfang der Reprise und der Satz endet mit einem ruhigen Schluss.

Der Komponist Karen Khachaturian schrieb später:

Ich erinnere mich sehr gut der Studentenkonzerte, bei denen Herman seine Klaviersonate spielte, die später in der *Sonaten-Triade* aufgenommen wurde. Der Eindruck war ein solcher, dass ich selbst heute noch die Freude und Überraschung spüre – denn Kontakt mit wahrer Kunst bringt immer Freude [...].⁸

Klaviersuite

Von der Betonung formaler Gestaltungselemente, die sich im *Sonaten-Triade* finden lassen, wendet sich Galynin in seiner Klaviersuite von 1945 einer poetischeren Art des Ausdrucks mit größerem technischen Zutrauen zu. Wie in den übrigen Werken auf dieser CD zeigt er seine bemerkenswerte Gabe als Miniaturmaler, hier mit ständig wachsender Feinheit. Das monolithische Crescendo der eröffnenden Toccata und die feurigen Konfliktrhythmen des Finales sprühen vor atemberaubender Geschwindigkeit und Virtuosität. Doch die goldene Herrlichkeit dieser Suite liegt in den zwei Skriabin'schen langsamten Sätzen. Die *Aria* basiert auf der sequenzierten Wiederholung einer kurzen

⁸ „Die Entwürfe zu dem Porträt“, in Ortenberg (Hrsg.), a.a.O., S. 249.

melodischen Phrase, die das volle Spektrum der Klavierregister ausnutzt. Durch eine wunderbar behandelte Ansammlung von Stimmungen bewegt sie sich stetig auf eine monumentale Klimax zu. Im *Intermezzo* führen die subtil verschiebenden Rhythmen des Hauptthemas gegen rauchige Harmonien und eine hypnotisch repetitive Basslinie die Musik zu eindringlichen Tiefen. Angesichts seiner effektvollen Pyrotechnik und seines substanzialen Ausdrucksspektrums ist es überraschend, dass Galynins Klaviersuite nicht öfter zu hören ist.

Vier Präludien

Die fünf frühesten bekannten Kompositionen Galynins, entstanden im Alter von siebzehn Jahren, folgen einander auf dieser CD und zeigen den jungen Komponisten, wie er eine Vielfalt von Stilen dazu nutzt, um seine eigene kompositionelle Stimme zu entwickeln. In jedem der *Vier Präludien* scheint Galynin entweder Chopin oder Prokofiev zu huldigen, gleichwohl mit einem entschieden französischen Akzent. Die ersten zwei Préludes beeindrucken durch ihre gedämpften Töne und anmutigen Gesten. Das reizende *Scherzando* ist mit seinen neckenden falschen Tönen und launenhaften Wiederholungen vielleicht die frühste Komposition, für die man den Ausdruck galyninesk prägen könnte. Das letzte Präludium, *Lento*, erweist abermals Prokofiev die Reverenz mit seiner trällernden Kantilene, begleitet von Akkorden in Parallelbewegung auf einen aufwühlenden virtuosen Höhepunkt hin.

Walzer, Tanz, Scherzo

Die übrigen vier Jugendkompositionen Galynins waren alle als eigenständige Werke konzipiert. Im Walzer As-Dur schwelgt Galynin abermals in der akrobatischen Delikatesse der französischen Muse. *Tanz* präsentiert eine Art anmutigen Humor, den man in Kabalevskys Klaviermusik antreffen könnte, hier mit einer lebhaften Melodie, dessen falsche Noten die Harmonik fröhlich von B nach A kippen. Im Zentrum liegt eine umhertollende Idee in fis-Moll. Im *Scherzo* zetert eine atemlose Zweittonfigur,

wird auf halbem Weg von einigen dazwischen stiebenden metrischen Verschiebungen angegangen und gewinnt endlich seinen Puls zurück, um schließlich sicher wieder in fis-Moll anzukommen.

Spanische Fantasie

Mit der *Spanischen Fantasie* setzt der junge Galynin die jahrhundertalte russische Beschäftigung mit der Musik der iberischen Halbinsel fort. Das Werk kann als Vorgänger zu Rodion Schtschedrins bekannter Zugabe *Im Stile von Albéniz* angesehen werden, die mehr als ein Jahrzehnt später entstand. In der *Spanischen Fantasie* zeigt ein schwüler Tanz mit exotischen Rhythmen und Skalenmustern Galynins zurückhaltende Exkursion in das Idiom von Albéniz, Granados und Turina. Weiche Verschiebungen zwischen 3/4- und 4/4-Takt fügen zusätzliches Aroma hinzu, ebenso wie der lustvolle Abstieg von Harmonik und Melodik in halben Schritten. Diese Abschnitte umrahmen einen ähnlich tropischen schnellen Tanz im 6/8-Takt.

Drei Stücke aus Der gezähmte Bändiger

Während seines dreijährigen Kriegsdienstes übernahm Galynin eine herausragende Funktion in der Organisation von Theater- und Musikaktivitäten für die sowjetischen Soldaten. In dieser Funktion komponierte er Bühnenmusik zu *Der gezähmte Bändiger*, John Fletchers Fortsetzung von Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* aus dem Jahr 1611, 1944 durch das erste Frontheater der russischen Theatergesellschaft Andrey Gontscharovs, später ein berühmter Theaterproduzent. Die drei erhalten gebliebenen Stücke zeigen einen grenzenlosen Quell von Witz und melodischer Erfahrung, ergänzt um typisch galynineske launenhafte Phrasendrehungen. Nach einer anmutig ballettartigen Gavotte läuft das Intermedio mit herrlichen Späßen Amok, gefolgt von einem Marsch, der lausbübische Freude an seinen eigenen unerwarteten Modulationen hat.

Im Zoo

Im Zoo wurde ein Jahr vor Galynins Tod veröffentlicht. Für Grundkenntnisse im Klavierspiel geschrieben, ist das Werk eine Suite kurzer Skizzen für die Ausführung durch Kinder. 1948 komponierte Galynin zusammen mit dem Komponisten Mikhail Ziv eine Handvoll Klavierstücke als Neujahrsgeschenk für die jüngere Schwester seiner Frau (das Autograph wurde jüngst dem Museum der Kunstschule Tula, die Galynins Namen trägt, durch den Sohn des Komponisten übergeben). Ursprünglich umfasste dieses Geschenk vier Stücke von Galynin – mit den Titeln „Fink“ (basierend auf der beliebten russischen Melodie „Tschizhyk-pyzhyk“⁹), „Häschen“, „Bär“ und „Walzer“ – sowie einem Stück von Tiv. Als er 1965 die Stücke zur Veröffentlichung vorbereitete, veränderte Galynin den Titel von „Walzer“ zu „Schwäne“ und komponierte ein zusätzliches Stück, „Elefant“. Diese farbenfrohen deskriptiven Stücke können unmittelbar durch ihren mühelosen Charme genossen werden.

Louis Blois ist Musikschriftsteller und -sammler mit einem Schwerpunkt auf russischer und sowjetischer Musik. Aufsätze von ihm wurden in Tempo, Kastelmusick, Sovjetskaja kultura, dem Journal der British Music Society und dem American Record Guide erschienen, für den er in der Rezensionsabteilung für mehrere Jahre gearbeitet hat. Auch trägt er regelmäßig zum DSCH Journal bei und ist Verfasser von CD-Booklettexten. Er lehrt am College of Staten Island (City University of New York).

⁹ Rimsky-Korsakov nutzte diese Melodie als Symbol für die Dummheit in seiner Oper *Der goldene Hahn*.

Olga Solovieva – von Murray McLachlan in der Zeitschrift *Piano* als „exzellent“ beschrieben und als „hervorragend“ von dem Kritiker der *Nieuwe Vlaamse Muziek Revue* – wurde in Moskau geboren. Sie graduierte 1998 von der Gnessin-Musikakademie (Klavier) und nahm 1998–2000 als Assistentin von Professor Leonid Blok an einem Aufbaukurs Kammerensemble derselben Institution teil. 1999 war sie Preisträgerin des Offenen Nationalen Taneyev-Kammermusikwettbewerbs und 2000 Finalistin des XX. Internationalen Kammermusikwettbewerbs in Trapani, Italien. Beim XII. Internationalen Tschaikovsky-Wettbewerb in Moskau gewann sie 2002 einen Sonderpreis und ihr wurde das Sonderdiplom „beste Begleiterin“ (mit Cello) zuerkannt. Seit 2004 sie Professorin am Musikkolleg in Gnessin.

Als Solistin und Mitglied einer Anzahl von Kammerensembles ist Olga Solovieva bei mehreren internationalen Musikfestivals in Russland sowie in vielen Konzerten klassischer und zeitgenössischer Musik in Moskau, Voronezh, Tver und anderen russischen Städten aufgetreten. 1998 spielte sie das Klaviersolo in der Erstaufführung von Pjotr Klimovs Concertino für Klavier und Kammerorchester im Rachmaninov-Saal des Moskauer Konservatoriums mit dem akademischen Kammerorchester „Musica Viva“ unter der Leitung von Alexander Rudin. 2006 und 2007 war sie in der De Rode Pomp Hall (Gent) im Rahmen des 14. und 15. Internationalen Russischen Kammermusikfestivals zu hören.

Ihr breit gefächertes Repertoire umfasst Solo- und Ensemblewerke sowohl von westlichen Komponisten (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Grieg, Chopin, Franck, Chausson, Bartók, Villa-Lobos und anderen) als auch russischen (unter ihnen Mussorgsky, Tschaikovsky, Taneyev, Rubinstein, Liadov, Rachmaninov, Schostakovitsch, Prokofiev, Miaskovsky, Schebalin, Galynin, Boris Tschaikovsky, Babajanian und Golovin). Unter anderem hat sie zwei CDs mit Musik von Boris Tchaikovsky vorgelegt – das Klavierkonzert (erschienen 2006 bei Naxos) und die Ersteinspielungen der Klaviersonaten und anderer Stücken (Albany Records, 2005). Für Toccata Classics hat Olga Solovieva Boris Tschaikovskys Vokalkompositionen mit Sopran und die *Zwei Stücke für Balalaika und Klavier* eingespielt.

Deutsche Übersetzung Jürgen Schaarwächter

LA MUSIQUE POUR PIANO DE HERMAN GALYNIN, VOLUME 1

par Louis Blois

La vie du compositeur russe Herman Hermanovich Galynine (1922–66) fut marquée par des difficultés remarquables – une maladie qui le rendait infirme, le climat politique hostile du régime de Staline, et enfin le cours du temps lui-même. Tel un météore, il produisit un chef-d'œuvre juvénile après l'autre. Mais son étoile s'éteignit tout aussi brusquement. La maladie qui, finalement, conduisit à son décès à l'âge de 44 ans, le priva d'une décennie entière de travail de création. Ses talents musicaux étaient hautement appréciés entre autres par de Dmitri Chostakovitch et Nikolaï Myaskovsky, ses professeurs au Conservatoire de Moscou. Sa réputation s'appuie sur une poignée de compositions, mais leur nombre et qualité sont suffisants pour qu'on le reconnaisse comme un des talents les plus remarquables de sa génération.

Galychine rencontra mainte reconnaissance artistique de son vivant. Ses œuvres furent interprétées par les musiciens les plus célèbres de l'époque – les chefs d'orchestre Evgueny Svetlanov, Nikolaï Anosov, Alexandre Gauk, Samuel Samosud et Gennady Rozhdestvensky ; les pianistes Dmitri Blagoy, Anatoly Vedernikov et Dmitri Bashkirov ; et le Borodin Quartet, pour n'en citer que quelques uns. Svetlanov désigna Galychine comme

un des talents les plus brillants de la musique russe soviétique. [...] Je me souviens bien avec quel intérêt on attendait toute nouvelle œuvre de Galychine au Conservatoire de Moscou. Nous tous, qui étions ses amis, le considérions comme le premier d'entre nous.¹

Il était également admiré par les compositeurs de sa génération, y compris Boris Tchaïkovski, qui utilisait souvent les compositions de Galychine comme exemples

¹ « L'Artiste Inspiré », in A. Ya. Ortenberg (ed.), *Herman Galynine*, Sovetsky Kompozitor, Moscou, 1979, p. 252.

instructifs pour ses propres étudiants. Aujourd’hui, le fils du compositeur, Dmitri Galynine (né en 1950), pianiste et professeur au Conservatoire de Moscou, figure parmi les nombreux musiciens qui militent pour une renaissance et re-évaluation de l’œuvre musicale de son père.

La presque intégralité des œuvres célèbres de Galynine date de ses années d’études au Conservatoire. La plus célèbre est le Premier Concerto pour Piano (1946) : sa fraîcheur incroyable et son intelligence brillante lui ont valu une place à part dans le répertoire soviétique. Après avoir entendu la première transmission radiophonique de l’œuvre (le 7 mars 1955, avec Anatoly Vedernikov et le chef d’orchestre Samuel Samosud), Chostakovitch écrivit à la femme de Galynine, la musicologue Natalia Shoumskaya :

Le Concerto de Herman a créé une forte impression sur moi. Ce concerto donne encore une fois la preuve de son talent énorme. [...] Je suis ravi et fier que Herman m’ait traité avec gentillesse, puisque j’ai eu le bonheur de le connaître et d’observer l’épanouissement de son talent colossal [...].²

Un enregistrement du Concerto avec Evgeny Svetlanov et Dmitri Bashkirov, initialement sorti chez Melodiya en 1963, circulait dans les pays de l’ouest sur un 33 tours du label Orion au début des années 1970. Au moins quatre autres enregistrements, dont un très récent, contiennent des collaborations entre chefs d’orchestre et pianistes impressionnantes, telles Samosud/Vedernikov (1956), Maxime Chostakovich/Dmitri Galynine (1972), Fedoseyev/Malinine (1984) et Tourovsky/Salov (2007). La très prisée *Suite pour cordes* (1949) de Galynine, dans son unique enregistrement, par Nikolaï Anosov (Melodiya, 1957), circulait aussi à l’ouest sur un 33 tours du label Artia. D’autres œuvres de distinction sortirent de sa plume durant ces années étudiantes : le Premier Quatuor pour Cordes (1947), le Trio avec piano (1948), la *Suite pour Piano* (1945) et plusieurs autres œuvres pour piano solo. Malheureusement, un certain nombre de manuscrits de cette période fertile furent égarés,

² Lettre datée du 8 mars 1955, réimprimée dans « Talent Puissant – Une lettre de Dmitri Chostakovitch à Natalia Shoumskaya », in *ibid.*, p. 210.

parmi eux les *Variations pour Piano* (1943) et l'opéra *Farizet* (1949), dont l'existence même témoigne de la versatilité créative de Galynine.

Galynine est né le 30 mars 1922 dans la ville industrielle de Toula, à environ 160 km au sud de Moscou. La mort précoce de ses deux parents lorsqu'il était enfant laisse Galynine dans un état d'errance durant l'essentiel de sa jeunesse, ce qui contribua certainement au développement de l'esprit d'indépendance qui devait ensuite caractériser sa vie sociale et artistique à l'âge adulte. À quatorze ans, il entre dans un orphelinat à Toula où son talent musical fait jour. Un an plus tard, il entra dans la classe préparatoire auprès du Conservatoire de Moscou où il compte parmi ses professeurs les théoriciens Igor Spossobine et Heinrich Litinsky. Ses études au Conservatoire sont interrompues par l'invasion des nazis en Union Soviétique en 1941. Après avoir servi pendant trois années bénévolement dans l'armée, il reprend ses études en 1944, d'abord avec Nikolaï Myaskovsky et, une année plus tard, Myaskovsky étant tombé malade, avec Chostakovitch.

Galynine peut être considéré comme une des victimes des purges culturelles organisées par Staline. En 1948, Chostakovitch, ainsi que d'autres compositeurs soviétiques, fut officiellement accusé d'alimenter des tendances « formalistes » et on le renvoya de son poste au Conservatoire. Ses anciens élèves, dont Galynine, furent stigmatisés aux yeux des autorités. Chacun d'eux eut un nouveau professeur, et il fut exigé qu'ils composent des œuvres afin de faire une démonstration prouver leur « ré-éducation » à la suite de leur « contamination » par Chostakovitch. Cette épreuve causa un retard important (jusqu'à deux ans) dans leurs études. Au moins une observatrice, la musicologue Marina Sabinina, a raconté à quel point Galynine, qui vénérait Chostakovitch, fut bouleversé par ces événements.³ L'année où il termina ses études, en 1950, il présenta deux œuvres : un oratorio, *La Mort et la Jeune Fille*, et un *Poème épique* pour l'orchestre. Même si le langage musical de ces œuvres reste quelque peu réservé, chacun des deux met en valeur les

³ Rapport des événements dans *Shostakovich : A Life Remembered* d'Elisabeth Wilson, Faber & Faber, Londres, 2^{ème} édition, 2006, p. 256.

dons uniques de Galynine. Pour le *Poème épique*, qui tient son inspiration de la musique russe folklorique – une ressource politiquement sûre – Galynine reçut le Prix Staline en 1951. On ne peut que deviner quelles émotions contradictoires cela dut provoquer en lui. La maladie de Galynine s'aggrave ensuite rapidement. À l'exception d'une petite ouverture datée de 1951 et du Deuxième Quatuor pour Cordes de 1956, il ne composa rien d'autre de valeur en plus d'une décennie. Mais il y eut néanmoins une seconde période productive quelques années avant sa mort. Durant cette période tardive, il composa son Deuxième Concerto pour Piano (1965), ses *Aria* et *Scherzo* pour violon et cordes, et reprit plusieurs œuvres de jeunesse. Sa mort, le 18 juin 1966, d'un arrêt cardiaque,⁴ fut soudaine et inattendue, et eut lieu à Staraya Ruza, dans la Maison de Création des Compositeurs – qu'on appellait « Dom Tvorchestvo » – où il séjournait souvent au cours des dernières années de sa vie.

Les œuvres étudiantes de Galynine tracent le cours rapide d'un développement et d'une orientation stylistique clairement définis. Son choix de modèles parmi les compositeurs fut pragmatique. Dans le Trio avec piano, on peut aisément reconnaître des échos de la musique de chambre influente de Chostakovitch de la même décennie, le Quintet pour Piano (1940) et le Trio avec piano en mi mineur (1944). La *Suite pour cordes* est d'une nature plus rhapsodique et rappelle les mélodies mélancoliques de Myaskovsky. Mais ce qui brille au-dessus tout dans ces œuvres est l'imagination riche et inventive propre à Galynine. Les deux quatuors pour cordes montrent à nouveau l'émergence d'un langage musical très personnel. Lorsqu'il s'agit de la musique pour piano solo, il n'est que naturel que le jeune compositeur ait été attiré par les deux géants du piano russe, Scriabine et Prokofiev. La musique de Scriabine enrichit le vocabulaire harmonique et les sensibilités poétiques de Galynine, mais l'influence la plus marquante vint de l'approche virtuose qu'avait Prokofiev du piano, avec ses rythmes propulsifs et les contours bariolés.

⁴ Il est généralement supposé, sur la base d'assertions peu sûres, que Galynine souffrait d'une maladie mentale. L'absence de dossiers psychiatriques sûrs ainsi que le notoire manque de fiabilité du système soviétique quant aux affections psychiatriques en général, permettent de remettre en question cette théorie. Reste à voir si les archives restants permettront un jour d'établir la vérité sur l'état de santé de Galynine.

Étudiant, Galynine était connu pour sa curiosité pour la musique nouvelle ainsi que son aisance devant un clavier. Dès ses années au Conservatoire, il fut considéré comme une véritable autorité en matière de compositeurs contemporains. Chostakovitch évoquait admirativement son « toucher à la Rachamaninov »⁵ de l'instrument, disant : « Il m'a étonné par son brillant talent de compositeur et son jeu de piano époustouflant. Ceci est frappant parce que Galynine n'a pas de formation de pianiste ».⁶ Son sens de l'humour, dans son expression musicale, contient aussi des échos de la malice de la note erronée à la Chostakovitch.

Il faut encore noter que Galynine s'appropriait ces influences non pas comme des modèles edifiants, mais en tant que moyens pour nourrir sa propre voix musicale. Contrairement à l'intelligence mordante et aux confrontations agressives qu'on rencontre dans la musique de Chostakovitch ou Prokofiev, Galynine met plus en valeur l'élégance de l'expression avec, parfois, une finesse qui n'est pas sans rappeler la musique française. L'auditeur reconnaît facilement les traits spécifiques de ses constructions mélodiques, entre autres, la répétition idiosyncrasique de figures rythmiques courtes, ainsi que sa préoccupation avec les altérations d'intervalles et les gammes altérées. Sa musique prend solidement racine dans la tonalité ; les rythmes forts s'y attachent. Nous ne saurons jamais s'il se serait montré également à l'aise avec les grandes formes. Le trait le plus puissant de sa musique est son lyrisme très personnel et sa capacité de conduire les matériaux dans des directions fraîches et fertiles. Ces caractéristiques apparaissent clairement dans sa musique pour piano solo, dont cet enregistrement offre un aperçu consistant pour la première fois. Ces compositions, qui remontent aussi bien à ses périodes précoce que tardive, représentent environ la moitié de son œuvre totale pour cet instrument.

⁵ Cité par Boris Tchaikovsky, « Herman Galynine », in Karen Korganov (ed.), *Boris Tchaikovsky : Personnalité et Créativité*, Kompozitor, Moscou, 2001, p. 186

⁶ Chostakovitch, « L'élève du Conservatoire », *L'Art soviétique*, 1 janvier 1948, réédité in Ortenberg (ed.), *op. cit.*, p. 208.

Sonate Triade

Perfectionniste et compositeur rapide, Galynine pouvait écrire une composition en quelques jours seulement. Entre 1939 et 1941, il écrivit pas moins de six sonates pour piano. Presque un quart de siècle plus tard, il reprit et rassembla les trois sonates les plus courts pour former ainsi la *Sonate Triade* (1963). (Les trois sonates restantes furent publiées à titre posthume.) La nature concentrée de la *Sonate Triade* reflète ce processus de distillation. Les rythmes motoriques et les transitions abruptes sont peut-être inspirés par Prokofiev dont la Sixième Sonate pour piano peut parfois être identifiée en arrière plan. Pourtant, l'énergie exubérante et la richesse des idées de la composition sont uniques et parfaitement galyninesques.

Chacun des mouvements courts de la *Sonata Triade* est indiqué *Allegro* et porte le titre de Sonate. D'une manière ou d'une autre, chaque mouvement représente une version télescopique de la forme classique de sonate-allegro. Le premier mouvement explose avec une succession rapide de thèmes. Les sept premières notes en croches construites autour d'un accord brisé si mineur, forment l'idée centrale du mouvement. Une poignée d'idées secondaires se fondent ensuite en une série de motifs à deux notes, interloqués et hors d'haleine. Une figure ascendante héroïque conduit vers un second sujet, un thème languissant doucement, qui alterne entre la majeur et la mineur. Le thème initial à sept notes se lance dans une augmentation et conduit vers une position de couronnement en crochets (des notes de quarts) qui amène l'exposition vers une conclusion prédictive. Mais, dès que les mesures du début réapparaissent *a tempo*, la section de développement commence. Il s'ensuit un drame dense dans lequel tous les motifs précédemment entendus sont retissés dans de fraîches combinaisons. Dans un des passages, le thème languissant et le thème à sept notes deviennent deux parties de la même texture contrapuntique.

Le second mouvement oppose deux thèmes à caractères vivement contrastés : l'un est une idée nerveuse au déroulement dévastateur superposé à un accompagnement en pulsation ; l'autre, un air mélodique qui procure un sanctuaire calme. À ce mélange incongru, Galynine ajoute un zeste d'ironie dans la lignée de Chostakovitch, avec une

figure oom-pah qui mène sa propre existence étrange. S'ensuit une courte section de développement pendant que les deux idées s'entretiennent des deux côtés opposés du clavier. Le drame atteint son apogée lorsque l'air chantant, devenu lourd, se met en avant plan, cette fois-ci avec un renfort disgracieux de la figure oom-pah. L'air nerveux démarre la reprise dans le registre supérieur en octaves parallèles ascendantes.

La sonate finale commence avec un thème simple en si majeur caractérisé par des arpèges accentués. Un nombre de motifs secondaires, eux aussi avec de fortes caractéristiques rythmiques, suivent. Apparaît alors un second sujet plus délicat qui, encore une fois, montre l'attachement de Galynine aux ambiguïtés majeur/mineur. Après une courte section de développement, le retour des motifs d'arpèges accentués marque le début de la reprise et le mouvement arrive calmement à sa conclusion.

Plus tard, le compositeur Karen Khachaturian écrivit :

Je me rappelle très bien de l'audition où Herman a joué sa sonate pour piano, qui plus tard fut incluse dans la *Sonata Triade*. L'impression fut telle que, aujourd'hui encore, je ressens ma joie et mon étonnement – un contact avec l'art véritable apporte toujours du plaisir [...].⁷

Suite pour Piano

Après l'emphase sur l'argument formel que l'on trouve dans la *Sonate Triade*, avec sa *Suite pour Piano* (1945) Galynine se tourne vers une expression plus poétique et une assurance technique plus ferme. Comme dans les pièces restantes de ce disque, il fait preuve d'un don remarquable de miniaturiste, ici avec un raffinement toujours plus grand. L'œuvre présente sa propre architecture unifiant : intégrés dans l'ouverture, on peut trouver des éléments qui, par la suite, deviennent le matériau thématique des mouvements suivants. Le crescendo monolithique du Toccata et les rythmes croisés fougueux de la Finale se vantent d'une vitesse et d'une virtuosité époustouflantes. Mais les véritables gloires de cette suite se trouvent dans les deux mouvements lents, scriabinéiques. L'*Aria* est basée sur la répétition séquentielle d'une courte phrase mélodique qui exploite l'ensemble des

⁷ « Les esquisses d'un portrait », in Ortenberg (ed.), *op. cit.*, p. 249.

registres du piano. Elle avance vers un sommet monumental à travers une accumulation de textures magnifiquement maniées. Dans l'*Intermezzo*, les rythmes subtilement glissants du thème principal conduisent la musique vers des profondeurs obsédantes sur un fond d'harmonies veloutées et une ligne de basse hypnotique et répétitive. Vu ses pyrotechniques spectaculaires et son champs d'expression substantiel, il est étonnant que la *Suite pour Piano* de Galynine ne soit pas interprétée plus souvent.

Quatre Préludes

Les cinq compositions les plus précoces connues de Galynine, terminées avant les dix-sept ans du compositeur, se suivent sur ce disque et nous dressent l'image d'un jeune compositeur en train d'essayer toute une variété de styles alors que sa propre voix musicale commence à émerger. Dans chacun des Quatre Préludes, Galynine semble rendre hommage soit à Chopin, soit à Prokofiev, mais toujours avec un accent résolument français. Les deux premiers préludes impressionnent avec leur tonalités tamisées et gestes gracieux. Le *Scherzando* est ravissant, avec ses notes erronées qui taquinent l'oreille et ses répétitions folles. Il est probablement la première œuvre qu'on puisse définir de galyninesque. Le prélude final, *Lento*, rend hommage à Prokofiev avec sa *cantilène* qui nous emport, accompagnée d'accords en mouvement parallèle, lorsqu'elle culmine en un sommet virtuose.

Valse, Danse, Scherzo

Chacune des quatre compositions de jeunesse restantes fut conçue en tant qu'œuvre autonome. La Valse en la bémol majeur montre un Galynine qui s'abandonne à nouveau à la délicatesse acrobatique de la muse française. La *Danse* contient le même genre d'humour gracieux que l'on pourrait rencontrer dans la musique pour piano de Kabalevsky, ici avec une tonalité vive, dont les déplacements à note erronée transforment progressivement l'harmonie de si bémol en la. Au centre se cache un motif espiègle en fa dièse mineur. Dans le *Scherzo*, on aperçoit une figure à deux notes qui se fait rattraper

à mi-chemin par quelques modulations métriques étonnantes, avant que de retrouver ensuite son élan pour recouvrir son identité, à nouveau en fa dièse mineur.

Fantaisie espagnole

Avec la *Fantaisie espagnole*, le jeune Galynine perpétue la préoccupation centenaire dont témoignent les compositeurs russes pour la musique ibérique. Cette pièce est en quelque sorte le précurseur de la célèbre pièce bis de Rodion Shchedrine, *En imitant Albéniz*, écrite plus d'une décennie plus tard. Cette danse torride assortie des rythmes et d'une échelle exotiques renvoie l'image d'un Galynine qui, en s'effaçant, s'aventure dans le langage d'Albéniz, Granados et Turina. Les changements de mesure souples entre 3/4 et 4/4 ajoutent une touche particulière, comme le fait aussi la descente langoureuse en demitons de l'harmonie et de la mélodie. Ces sections servent de cadre pour une danse tout aussi tropique à 6/8.

Trois pièces de « L'Apprivoiseur apprivoisé »

Pendant ses trois années de service durant la guerre Galynine s'occupait prioritairement d'organiser des activités théâtrales et musicales pour les soldats soviétiques. C'est dans ce cadre-là qu'il composa la musique pour une production de *L'Apprivoiseur apprivoisé*, la séquelle signée par John Fletcher en 1611, de *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare. La production fut mise en scène en 1944 par Andreï Goncharov pour la Société Théâtrale Russe du Premier Front de Théâtre. Goncharov devint par la suite un producteur de théâtre renommé. Les trois pièces survivantes de la partition témoignent d'une intelligence sans bornes et d'une invention mélodique rusée, complétées d'une tournure de phrase lunatique propre à Galynine. Après une *Gavotte gracieuse*, l'*Intermedio* court furieusement avec un abandon burlesque à ravir, suivi d'une *Marche* qui prend un plaisir espiègle dans ses propres modulations inattendues.

Au Zoo

En 1948, en collaboration avec le compositeur Mikhaïl Ziv, Galynine composa une poignée de miniatures pour piano en cadeau de réveillon pour la sœur cadette de sa femme. Avec la contribution simple de Ziv, Galynine écrivit initialement quatre pièces portant les titres « Tarin des aulnes » (basée sur la mélodie populaire « Chizhyk-pyzhyk »⁸), « Petit lièvre », « Ours » et « Valse ». Alors qu'il préparait ces pièces pour une publication en 1965, Galynine changea le titre de la « Valse » en « Cygnes » et composa une pièce additionnelle, « Eléphant », pour compléter ainsi la ménagerie musicale. Le manuscrit fut récemment donné par le fils du compositeur au musée de l'École des Beaux-Arts de Toula qui porte le nom de son père. Ces miniatures hautes en couleur et descriptives étaient prévues pour enfants, et leur charme naturel ravit le public.

Louis Blois est auteur, conférencier et collectionneur, spécialisé en musiques russe et soviétique. Ses articles ont été publiés dans Tempo, Kastelmusick, Sovetskaya kultura, The Journal of the British Music Society et American Record Guide, où il était membre du personnel examinant pendant plusieurs années. Il contribue régulièrement au DSCH Journal et écrit des livrets de CD. Il enseigne au College of Staten Island (City University of New York).

⁸ Dans son opéra *Le coq d'or* Rimsky-Korsakov fit l'usage de cette mélodie pour signifier la stupidité.

Olga Solovieva – qualifiée d'« excellente » par Murray McLachlan dans le magazine *Piano*, et de « exceptionnelle » par le critique de *Nieuwe Vlaamse Muziek Revue* – est née à Moscou. Elle reçut son diplôme de l'Académie de Musique Gnessine en 1998 (piano) et poursuivit ses études (ensemble de chambre) dans la même institution en tant qu'assistante du professeur Leonid Blok en 1998–2000. En 1999 elle fut primée au Concours National Ouvert Taneyev pour musique de chambre et en 2000 elle figurait parmi les finalistes du Vingtième Concours de Musique de Chambre de Trapani, en Italie. Au XII concours international Tchaïkovski (Moscou, 2002), elle reçut un prix spécial ainsi que le diplôme spécial au titre de meilleure accompagnatrice (accompagnement de violoncelle). Depuis 2004, elle enseigne au Collège Musical Gnessine.

En tant que pianiste solo et membre de plusieurs ensembles de chambre, Olga Solovieva s'est produite dans plusieurs festivals internationaux en Russie, ainsi qu'à de nombreux concerts de la musique classique et contemporaine à Moscou (entre autres dans les petite et grande salles Rachmaninov du Conservatoire et à la galerie Tretyakov), à Voronezh, Tver et autres villes russes. En 1998, elle interprétta la partie solo de la première exécution du Concertino pour Piano et Orchestre de Chambre de Pyotr Klimov dans la salle Rachmaninov du Conservatoire de Moscou avec l'orchestre de chambre académique « Musica Viva », sous la direction d' Alexandre Roudine. En 2006 et 2007 elle s'est produite à De Rode Pomp (Gand) dans le cadre des 14^{ème} et 15^{ème} festivals internationaux de musique de chambre russe (musiques vocale, de chambre et piano). Son répertoire étendu contient des œuvres solo et pour ensembles aussi bien par des compositeurs occidentaux (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Grieg, Chopin, Franck, Chausson, Bartók, Villa-Lobos et autres) que des russes (entre autres Moussorgski, Tchaïkovski, Taneyev, Rubinstein, Lyadov, Rachmaninov, Chostakovitch, Prokofiev, Myaskovsky, Chebaline, Galynine, Boris Tchaïkovski, Babayaniane et Golovine). Parmi ses enregistrements figurent deux CDs de la musique de Boris Tchaïkovski : le Concerto pour Piano (Naxos, 2006) et les premiers enregistrements de sonates pour piano et d'autres pièces (Albany Records, 2005). Pour Toccata Classics, Olga Solovieva a aussi enregistré les œuvres vocales de Boris Tchaïkovski avec soprano et *Deux pièces pour balalaïka et piano* (tocc 0046).

Traduction : Maija Miikkola



Recorded at the Moscow Theatre and Concert Centre, on 19 October and 2 November 2006

Producer-engineer/supervisor: Vadim Nikolayevich Ivanov

Assistant engineer: Sergey Osovín

Editor: Maria Lenarskaya

Booklet essay: Louis Blois

German translation: Jürgen Schaarwächter

French translation: Maija Miikkola

Front-cover photograph of Galynin courtesy of Dmitry Galynin

Front-cover background: the manuscript of the Intermezzo from Galynin's *Suite for Piano*,
courtesy of Dmitry Galynin

Design and lay-out: Paul Brooks, Design & Print, Oxford

Special thanks to Dmitry Galynin, Leonid Blok, Thomas Korganov, Igor Prokhorov,
Stanislav Prokudin and The Boris Tchaikovsky Society

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0076

© 2008, Toccata Classics, London

© 2008, Toccata Classics, London

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact:

Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020 Fax: +44/0 207 834 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

HERMAN GALYNIN Piano Music, Volume One

| | | | | |
|--|---------------------------|-------|---|---|
| Sonata Triad (1939–41, rev. 1963) | | | | |
| 1 | <i>Allegro</i> in B minor | 16:23 | 14 | Dance (c. 1939) 1:45 |
| 2 | <i>Allegro</i> in E minor | 4:34 | 15 | Scherzo (c. 1939) 1:08 |
| 3 | <i>Allegro</i> in B major | 7:27 | 16 | Spanish Fantasy (c. 1939) 4:44 |
| Suite (1945) | | 4:51 | | |
| 4 | Toccata | 11:25 | Three Pieces from <i>The Tamer Tamed</i> | |
| 5 | Intermezzo | 2:14 | (1944) 4:38 | |
| 6 | Dance | 3:25 | 17 | Gavotte 1:24 |
| 7 | Aria | 1:09 | 18 | Intermedio 1:05 |
| 8 | Finale | 2:55 | 19 | Procession (Bringing the Gifts) 2:09 |
| Four Preludes (c. 1939) | | 1:42 | | |
| 9 | <i>Andantino</i> | 7:16 | At the Zoo (1948/65) 4:11 | |
| 10 | <i>Con moto</i> | 1:42 | 20 | Siskin 0:10 |
| 11 | <i>Scherzando</i> | 1:08 | 21 | Little Hare 0:18 |
| 12 | <i>Lento</i> | 0:50 | 22 | Bear 0:43 |
| 13 | Waltz (c. 1939) | 3:36 | 23 | Swans 0:49 |
| | | 1:25 | 24 | Elephant 2:01 |

TT 53:25

Olga Solovieva, piano



The Russian composer Herman Galynin (1922–66) studied at the Moscow Conservatory with Shostakovich and Myaskovsky, producing a flow of brilliant compositions while still a student. They fuse influences from his teachers – Shostakovich's wit and irony and Myaskovsky's lyrical introspection – with Prokofiev's rhythmic energy to produce a language very much his own. Although he was dogged by ill fortune (he was an orphan) and ill health, Galynin's music expresses a defiant will to live with verve and humour.

MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR ~ NOTES EN FRANÇAIS

HERMAN GALYNIN Piano Music, Volume One

| | | | |
|--|-------|--|----------|
| [1] Sonata Triad (1939–41, rev. 1963) | 16:23 | [16] Spanish Fantasy (c. 1939) | 4:44 |
| [4] Suite (1945) | 11:25 | [17] Three Pieces from <i>The Tamer Tamed</i> (1944) | 4:38 |
| [9] Four Preludes (c. 1939) | 7:16 | [20] At the Zoo (1948/65) | 4:11 |
| [13] Waltz (c. 1939) | 1:25 | | |
| [14] Dance (c. 1939) | 1:45 | | |
| [15] Scherzo (c. 1939) | 1:08 | | TT 53:25 |

Olga Solovieva, piano

FIRST RECORDINGS

TOCC 0076

DDD

LC14674

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO



MADE IN GERMANY